

◆ CAPÍTULO 4

Una visión trágica: La novela comprometida de vanguardia

Lynn C. Purkey

El milenarismo es un tema constante en la novela vanguardista comprometida, donde la causa política ocupa el lugar de la religión y postula un paraíso de trabajadores en la tierra. No obstante, muchas veces estas obras desmienten más que confirman la posibilidad de una utopía futura. En vez de la civilización soñada, la novela política a menudo demuestra una actitud trágica ante la posibilidad de la felicidad. Se destaca esta tendencia en cuatro novelas de la vanguardia comprometida soviética y española: *Nosotros* (*Мы*, 1920) de Evgueni Zamiatin, *Envidia* (*Зависть*, 1927) de Yuri Olesha, *La Venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández y *Siete domingos rojos* (1932) de Ramón J. Sender.¹ Las cuatro proponen una visión utópica no realizada, mostrando una preocupación profunda por la situación política que plantean. Aunque sean muy distintas, las novelas de Díaz Fernández y Sender, ambientadas en el Madrid de la época, y las de Olesha y Zamiatin, que tienen lugar durante el futuro cercano y lejano respectivamente, confirman esta hipótesis. A primera vista *Envidia* parece confirmar una futura utopía comunista, mientras que *Nosotros* repudia la posibilidad de una sola revolución. Por otro lado, *La Venus mecánica* y *Siete domingos rojos* buscan una utopía política no realizada, terminando las dos en tragedia.

El significado de la tragedia es un tema explorado por la crítica británica, Miriam Leonard, quien sugiere que la modernidad es una época trágica, una teoría que se basa en el pensamiento filosófico germánico desde Nietzsche hasta Freud. Una lectura profunda de estas cuatro novelas revela una actitud compleja y ansiosa hacia la modernidad, lo que en el fondo demuestra una visión trágica o tragicómica.

La tragedia originalmente se asociaba con el teatro, como Aristóteles indica en *La poética*. Sin embargo, el modelo clásico no permaneció exento de cambios, como el cambio radical en *La Celestina* (1499), novela revolucionaria,

cuyas innovaciones son bien conocidas, pero pertinentes tanto para la novela, como para la invención de la tragicomedia. En esta obra no solo se mezclaron los géneros de la tragedia y la comedia, sino también los géneros literarios en novela dialogada, lo que permitió que el género trágico se estableciera en la narrativa. Sender notó la importancia de *La Celestina* como una obra de hombría revolucionaria por su capacidad de despertar la conciencia: “Para hacer novela y, sobre todo, para continuar la tradición novelesca del realismo español, hay que desnudarse. Quedarse en pura y simple hombría. Así se quedó Rojas al hacer *La Celestina* y Cervantes al escribir el *Quijote*. [. . .] La hombría es revolucionaria siempre” (“El realismo y la novela” 1).

Tanto Joshua Billings como Miriam Leonard ven la tragedia como una tendencia dominante de la filosofía y de otros campos intelectuales. Ambos críticos visualizan el auge de una sensibilidad trágica como consecuencia de las revoluciones de la segunda mitad del siglo XVIII, que alteró la manera en que se entendía el mundo moderno. En palabras de Leonard:

[M]odernity forges a link between tragedy and revolution. The link is historical: the most influential modern theories of tragedy emerged from the period of the French Revolution. But it is also political and metaphysical because tragedy becomes the modality through which to understand the subject in the wake of the experience of revolution. (161)

(La modernidad forja un vínculo entre la tragedia y la revolución. El vínculo es histórico: las teorías modernas más influyentes surgieron de la época de la Revolución Francesa. Pero es también político y metafísico porque la tragedia se convierte en la modalidad a través de la que se entiende al sujeto después de las experiencias de la revolución.)²

Teniendo en cuenta los trabajos de Hegel, Nietzsche, Marx y Freud, Leonard señala una dependencia mutua entre la política y la filosofía, encontrando una dimensión tanto individual como colectiva en la tragedia (162–163). De acuerdo, de nuevo, con Leonard:

Whether one thinks of Shelling agonizing about the limits of Oedipus’s freedom, Schmitt analyzing the source of Hamlet’s melancholy, or Hegel weighting Oreste’s crimes on the Aereopagus, the fate of the tragic hero analyzed by modern philosophy is the fate of a subject immersed in

collectivity. [...] it is also through tragedy that modernity has confronted the demise of collective experience in a world ever more aware of its own fragmentation. If tragedy and revolution emerge as two modern experiences, they do so because both express the anxieties that individuals *and* collectives face in periods of rapid change and the suffering and confusion that may result from them. (163–164)

(Piénsese en Shelling agonizando acerca de los límites de la libertad de Edipo, Schmitt analizando la fuente de la melancolía de Hamlet, o piénsese en Hegel considerando los delitos en el areópago, el destino del héroe trágico analizado por la filosofía moderna es el destino del sujeto inmerso en la colectividad. [...] Es, también, a través de la tragedia que la modernidad ha afrontado la desaparición de la experiencia colectiva en un mundo más que nunca consciente de su propia fragmentación. Si la tragedia y la revolución surgen como dos experiencias modernas, lo hacen porque las dos exprimen la ansiedad a la que los individuos y los colectivos se enfrentan en épocas de cambio rápido y el sufrimiento y la confusión que pueden resultar de ellas.)

Por lo tanto, después de la Revolución Francesa, la tragedia llegó a ser una manera de reflexionar sobre la cuestión de la libertad humana de una manera ontológica, política, social y religiosa (Billing 5). Es precisamente este hecho lo que vincula la novela comprometida con un afán hacia la tragedia. Indudablemente, el propósito de las novelas comprometidas de vanguardia es promover el cambio social y mejorar la condición humana de las masas, aunque sea por instigación del individuo, un hecho que da eco a la tensión trágica entre el protagonista y el coro.

No deben sorprender las conexiones entre la novela rusa y la española de los años veinte y treinta del pasado siglo, especialmente durante la Segunda República (1931–1936), época conocida por la politización de las letras. Como varios críticos han indicado, la literatura rusa tuvo un impacto muy fuerte en la cultura española de la época, especialmente en la novela social. De hecho, es evidente en las obras de Díaz Fernández y Sender, quienes conocían este campo de manera profunda y opinaban que la literatura rusa debería servir de fuente productiva para la española.³

En *El Nuevo Romanticismo: Polémica de arte, política y literatura*, Díaz Fernández propone un nuevo tipo de literatura vanguardista rehumanizada que seguirá el modelo de escritores rusos, algo que el autor liga con la

ansiedad: “[L]os escritores rusos preconizan la vuelta a lo humano, porque es el esfuerzo y el ansia del hombre los que han de llevar a cabo la gigante empresa” (Díaz Fernández 355). “La vuelta a lo humano” es una referencia obvia a *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset, en el que el filósofo notó la ausencia de un referente humano en la vanguardia. A diferencia de esto, Díaz Fernández busca una vuelta a las preocupaciones humanas del Romanticismo, aunque sea al servicio de las masas proletarias. Por su parte, Sender celebró las nuevas corrientes rusas y el realismo socialista, a los que consideró una “concepción revolucionaria” (“Los escritores” 1). Sender subraya las inquietudes del movimiento literario, que reflejan la ansiedad revolucionaria de la época, algo que Billings y Leonard asocian con la tragedia: “el realismo socialista es la expresión natural de las nuevas relaciones socialistas y de la concepción revolucionaria del Mundo; justamente por eso abre un campo sin límites a las inquietudes creadoras [. . .]” (1). A su vez, Sender recomienda que se siga el modelo teatral revolucionario ruso para efectuar la renovación en las tablas españolas: “Si vamos a ver qué teatro conviene a nuestra sensibilidad y al período histórico que vivimos, desde el plano de la revolución en avance y ascenso, tendremos que recurrir al teatro soviético” (“El teatro nuevo” 51).

Además de esto, hay numerosos artículos y reseñas en los que Sender y Díaz Fernández han atestiguado que conocían bien la producción cultural soviética. Los dos participaban en las revistas y los periódicos que escribían sobre las nuevas corrientes rusas, como *Post-Guerra*, *Octubre*, *Leviatán* y *El Sol*, y jugaban significativos papeles en las casas editoriales dedicadas a las novelas revolucionarias. Varias obras de Sender y Díaz Fernández fueron publicadas por las mismas editoriales que divulgaron los libros revolucionarios rusos (Oriente, Cenit, Zeus, etcétera) y Díaz Fernández era miembro fundador de Ediciones Orientes, la primera y tal vez más importante de estas casas (Aznar Soler 111, Dennis XIII, Santonja 10–14). No obstante, las dos novelas rusas que nos ocupan no se publicaron en España durante esta época. *Nosotros* no apareció en su totalidad en España hasta 1970 (una parte de la novela vio la luz antes), y *Envidia* solo salió en 2009. Por otro lado, *Nosotros* apareció en inglés en 1924 y en francés en 1929, mientras que *Envidia* solo salió en inglés en 1936, después de que se escribieran las dos novelas españolas.⁴ Sin embargo, sería ingenuo creer que ni Sender ni Díaz Fernández estuvieran al tanto de estas novelas, dada su participación en el mundo periodístico y editorial. Además, otras obras de estos autores se conocían bastante bien en España, como *De cómo se curó el doncel Erasmo* (1920) y *El farol y otros cuentos* (1927) de Zamiatin, y *Los tres gordos* (1931) de Olesha.⁵ Había reseñas sobre las dos figuras literarias en varios periódicos y revistas populares: *El Sol*, *La Nación*, *La Gaceta Literaria*,

España y América y Heraldo de Madrid. En 1925 en *La Gaceta Literaria*, César Arconada elogió la producción literaria de Zamiatin, indicando que era “demasiado lírico” para ser “sospechoso de servir a la épica revolucionaria” (“Información” 3).⁶ Describió la novela *Nosotros* así:

Nous Autres, es una novela de empeño, superior a los dos libros que de él se conocen en España. Novela fantasista (sic). Novela de imaginación. Difícil de realizar, tal vez, pero de resultados poco humanos. Zamiatine inventa un Estado Único, en un siglo lejano al nuestro. Este mundo está regleteado de números y de máquinas. Es decir, realidades abstractas y, por lo tanto, flexibles al juego del novelista. ¿Profecía? Zamiatine, en la novela, se reviste de matemático. Pero no hay que ser, demasiado fiel a su creación. Es un lírico. Probablemente no cree en la eficacia de lo que inventa. No es un Wells. Es un buen novelista que inventa mundos con el solo fin de jugar con ellos. (“Información” 3)

A pesar de la falta de un nexo concreto, *La Venus mecánica* y *Siete domingos rojos* comparten ciertos rasgos con *Envidia* y *Nosotros*, incluyendo una sensibilidad trágica y el compromiso político, sea o no de izquierdas.⁷ Los movimientos de izquierda (el comunismo, el socialismo y el anarquismo) tienen parentesco y raíces comunes. En mayor o menor medida se pueden relacionar los tres con el milenarismo, que postula una utopía terrenal futura después de mil años. Aunque originalmente se asociaba con la religión, ha sido adoptado para referirse a causas políticas que postulan la creación de una utopía política o social.

El milenarismo está más obviamente conectado con el anarquismo. Kropotkin, cuyos libros fueron traducidos y bien difundidos a través de España, soñaba con un Estado en el que el obrero no sería enajenado de su labor y la civilización volvería a una idealizada ciudad medieval, en la que los bienes se distribuirían de manera equitativa y todos trabajarían juntos para el bien común.⁸ Del mismo modo, el comunismo plantea una visión milenarista, en la que la lucha de clases terminará en un Estado comunista en el cual el obrero no sería alienado del producto de su trabajo, ni cosificado como objeto del mercado, ni enajenado de la sociedad.

Díaz Fernández subrayó el aspecto religioso de la revolución bolchevique y la literatura “de avanzada”, lo que puede ser interpretado como un vestigio del milenarismo:

La Revolución Rusa, que pretende sencillamente organizar la vida, transformando no un Estado sino una moral, produce la verdadera literatura de avanzada. [. . .] Las nuevas generaciones rusas se han decidido a realizar una obra original y a construir con mano firme todo un aparato de gobierno. Para ello han tenido que inventar una nueva fe, tan alta y de tal calidad, que solo la que movió el sacrificio de los primeros cristianos, puede compararse a la suya. (355)

Sin embargo, las novelas comprometidas de vanguardia no demuestran una actitud optimista hacia el futuro ni imaginan un Edén idílico por lo general, sino que exhiben una visión trágica o tragicómica en la que el individuo está enajenando y en constante choque con la sociedad. Una sensibilidad trágica, la ansiedad revolucionaria y la distopía se manifiestan de manera obvia en *Nosotros*, cuya orientación política ha sido interpretada como antitotalitaria o anticomunista, pero la novela es plurivalente y no puede ser reducida a interpretaciones fáciles.⁹ Precursor de *1984* de George Orwell, de *Un nuevo mundo bravo* de Aldous Huxley y de *Fahrenheit 452* de Ray Bradbury, la novela describe la toma de conciencia de un hombre que vive en el futuro bajo el omnipresente y todopoderoso “Estado Único”.¹⁰ El hecho de que la novela tiene lugar un milenio más es una irónica referencia al milenarismo. La utopía soñada, el “Estado Único”, es una sociedad opresiva, en la que el individuo es totalmente gobernado y vigilado de día y de noche a través de las paredes de cristal de su piso. Esto provoca que el “Estado Único” se perciba como una alusión al poder centralizado del partido comunista soviético y sus prácticas de vigilancia. Esta interpretación resultó en la prohibición de la novela en el país natal del autor hasta 1988, aunque la obra obviamente puede ser vista como una crítica de cualquier gobierno totalitario o autoritario.

Como el Edipo sofocleo o el Otelo shakespeariano, el protagonista, D-503, comete un error trágico (*hamartia*) que resulta en su propia desdicha al traicionar contra su voluntad a I-330 y a los nuevos compañeros, provocando así sus muertes. Al mismo tiempo, a través de un plan de oprimir la fantasía, supuesta fuente de la desdicha del hombre, D-503 es lobotomizado por “la Gran Operación” que es el destino de todos. Esto le deja más feliz que nunca, aunque obviamente es otro tipo de muerte al que el protagonista homodiegético se refiere:

Le pedí el papel donde escribo estas últimas líneas. . . Al igual que los antiguos, que ponían una cruz sobre las tumbas de sus muertos, yo quería poner punto final a mi escrito; pero el lápiz comenzó a temblar entre mis

dedos y se me cayó al suelo. Oiga [. . .] ¿qué hay allí donde acaba su Universo finito? ¿Qué hay más allá? (*Nosotros* 310)

Estas muertes, reales y figurativas, despiertan un sentido de piedad entre los lectores y, al mismo tiempo, como en la *Antígona* clásica, condenan el sistema político totalitario. En esta novela, la tragedia se vincula con la enajenación del sujeto moderno tanto como con la política, que se organiza en torno al “Benefactor”, título sarcástico del líder de la ciudad y del “Estado Único”. D-503 es literalmente deshumanizado al ser reducido a otro número del Estado, representando su cosificación y enajenación del producto de su labor y de su sociedad, como también ocurriría bajo el sistema capitalista según la filosofía marxista. La tragedia de la novela radica en el hecho de que los ciudadanos son privados de libertades individuales en un sistema en el que incluso las relaciones amorosas y las horas de privacidad son controladas por el Estado.

Al mismo tiempo, la novela demuestra una ansiedad revolucionaria hacia el futuro. Al indicar que una revolución no será suficiente, se implica que el individuo y la sociedad están en constante lucha. Lejos de un paraíso terrenal de trabajadores, el “Estado Único” muestra lo peor de un Estado totalitario que explota al obrero y lo deshumaniza al máximo. De este modo, la novela repudia las convicciones marxistas del paraíso de trabajadores y la victoria final del bolchevismo. En palabras de I-330, “no existe ninguna revolución final, [. . .] son infinitas” (*Nosotros* 257). Esta última es una de las críticas más famosas del marxismo; es decir que, mientras que Marx logró analizar el decaimiento del feudalismo y el levantamiento del capitalismo como proceso histórico basado en su teoría de la dialéctica materialista, el postulado que este proceso histórico terminaría con la revolución comunista, en vez de continuar desarrollándose, es utópica.

Igual que *Nosotros*, *Envidia* de Olesha ha sido interpretada como una crítica del capitalismo, una afirmación del sistema soviético, y como una crítica de éste.¹¹ La primera mitad de la novela está escrita desde el punto de vista del antihéroe, Nikolai Kavalerov, un burgués intelectual anacrónico atrapado en la época socialista. Frustrado, el poeta y escritor de publicidades inanes es una figura ridícula que no se ajusta al nuevo mundo. De esta manera, la novela es una crítica del sistema capitalista y de los burgueses sobrepasados, que no pueden adaptarse al nuevo orden social.¹²

La tragicomedia y la ambivalencia de esta novela consisten en el hecho de que, tanto el antihéroe Kavalerov, representante de la intelectualidad y la burguesía ineficaz, como Andrei Bábiev, “el director de un *trust* de productos alimenticios” y “gran fabricante de salchichas, pastelero y cocinero”, son figuras ridículas, parodiadas con humor mordaz (Olesha 12). En estos dos personajes se invierten, al estilo carnavalesco bajtiniano, el modelo del

héroe arquetípico de la novela revolucionaria igual que el burgués enemigo del Estado. Kavalero es un don Quijote, soñador del viejo régimen y de lo bello, aunque menos admirable, guiado por su envidia en vez de su idealismo. Está secretamente enamorado de la bella joven Valia y es perseguido por la vieja, gorda y repulsiva Annechka, lo que también provoca risa.¹³ La inversión carnavalesca consiste en que, lejos de ser enemigo del Estado, Kavalero es, por un lado, incapaz de efectuar cualquier cosa. Por otro lado, el lector puede identificarse más fácilmente con este “enemigo de clase”, poeta reducido a crear publicidades insustanciales, que puede identificarse con los representantes del comunismo, Báichev y su protegido Volodia Makarov. Éste último, a pesar de ser el joven y guapo nuevo hombre soviético, es un personaje secundario y una máquina bruta y antipática a quien le falta la humanidad.

Al mismo tiempo Báichev, oficial visto a través de la envidia del protagonista, es un Sancho Panza con sus pies plantados en la tierra, pero a quien le faltan los rasgos que típicamente se asocian con el héroe revolucionario. Físicamente, se esperaría que fuera alto, delgado, fuerte, guapo, además de ascético en su dedicación a la revolución, firme y sin compromiso.¹⁴ A diferencia de esta imagen, Báichev es una parodia del héroe proletario que se encuentra en *La madre* de Máximo Gorki, *Cemento* de Fedor Gladkov o *Así se templó el acero* de Nikolai Ostrovskii. Báichev es un personaje secundario, viejo, un glotón-consumidor de salchichas grasientas y de mujeres viejas, feas y gordas. Personifica algunos aspectos de la nobleza odiada: es alto, de tez blanca con su mancha de nacimiento aristocrática y parece sufrir de las peores características de la clase campesina: los apetitos glutinosos y una falta de discriminación y de delicadeza, la solidez y gordura de su figura.

Kavalero es una figura tragicómica, como doña Rosita de Federico García Lorca. No es adecuado para la nueva realidad a la que se enfrenta y se encuentra cada vez más aislado y enajenado, incapaz de encajar en el nuevo régimen y envidioso de un hombre viejo, gordo y ridículo. Ésta es la tragedia de Kavalero, estar destinado a ser una figura ridícula, llena de las pequeñas envidias e inquietudes que pueden interpretarse como la ansiedad revolucionaria del sujeto al enfrentarse con la época moderna y verse incapaz de encajar.

La enajenación del sujeto moderno ante la sociedad y la tragedia se manifiestan en *La Venus mecánica* de Díaz Fernández, aunque sin el humor mordaz de Olesha. La novela trata de la historia del periodista Víctor y su amante Obdulia, quien ha sido explotada en el mundo de la moda, el de los cabarets y de la prostitución. Símbolo máximo de la enajenación y la cosificación de la mujer, Obdulia es la Venus mecánica.¹⁵ Después de una serie de obstáculos y una separación, esta peculiar pareja resuelve sus problemas románticos. No obstante, las circunstancias no permiten el destino soñado. El final trágico de

esta novela ha sido interpretado como señal de la situación política en España al final de la dictadura de Primo de Rivera (1923–1930). Frente a la falta de cambios en el sistema político español, la historia de Víctor y Obdulia no puede ser sino trágica. Tanto Víctor como Obdulia, al enfrentar los males sociales y sacrificarse por la causa política, provocan su tragedia personal.¹⁶ El error trágico de Víctor consiste en su adhesión a la causa política, lo que provoca su encarcelamiento. Obdulia es trágica en su enajenación y su cosificación como objeto de deseo masculino. Víctor la rescata, pero, a fin de cuentas, la felicidad de ella no es duradera: su amado es encarcelado, pierde al hijo que espera y el futuro político es inseguro. Esto último le da a la novela un sentido de ansiedad revolucionaria que subraya toda la acción. El paraíso social que esperaban Víctor y Obdulia nunca se realiza y su historia termina en tragedia personal y en fracaso político. En este sentido, repite el motivo de *Hamlet* y de *Antígona*, donde la tragedia personal se asocia con la tragedia política evocada por la injusticia y la tiranía.

Siete domingos rojos, cuya acción transcurre en una celda anarquista durante seis de siete días de turbulencias en Madrid, evoca el mismo sentido de tragedia.¹⁷ Como *Antígona*, la historia empieza en media res después de una muerte, el asesinato de tres líderes anarquistas, “tres cometas”, Espartaco, Germinal y Progreso, y termina con otra muerte, la de la novia del protagonista, Amparo García del Río. De este modo, enmarcada por la muerte, la novela implica un tiempo circular que desmiente el progreso esperado durante la Segunda República (1931–1939). Se trata de una época de inestabilidad política, social y económica, pero también sumamente liberal que produjo cambios radicales como la legalización del divorcio, la reforma agraria y el voto de la mujer. No obstante, las reformas económicas más necesarias, como la agrícola, nunca se realizaron de manera adecuada. Así que, de algún modo, la tragedia de esta novela refleja la incapacidad de la República de mejorar las condiciones materiales de la clase obrera.

La novela es el fluir de conciencia de los miembros de la celda anarquista desde múltiples perspectivas y, aún más memorablemente, desde la voz de la personificada Doña Luna, además de la de un narrador omnisciente (Lough 82). Como *La Venus mecánica*, la novela de Sender se centra en figuras alegóricas y en metáforas extendidas: los tres cometas son mártires anarquistas, cuyos nombres son símbolos del progreso y de la revolución. Hay muchos otros nombres metafóricos, como Star García, que toma su nombre no de una constelación brillante, sino de una pistola inglesa, que sirve de presagio de la violencia y su eventual participación en el suicidio de la burguesa novia de Samar, además de encarnar el espíritu rebelde del anarquismo. Amparo, por otro lado, funciona como el refugio sentimental y un recuerdo de la vieja vida burguesa de Lucas Samar, intelectual, periodista e ideólogo de la celda.

El personaje más llamativo, Doña Luna, la responsable de los errores que los hombres cometen, desata la tragedia que amenaza a los madrileños.

La tragedia de esta obra consiste no solo en la situación política y la muerte de los “cometas anarquistas”, sino también en la de la sensible burguesa Amparo, quien encarna la belleza, aunque está ligada al establecimiento militar y a los valores morales burgueses. Su muerte resuelve la situación política personal, terminando la división ética del protagonista y la de sus nuevos ideales anarquistas.¹⁸ Sin embargo, es difícil alegrarse del sacrificio, de su vida o la pérdida de su virtud, que no es la rebelión triunfante del amor libre anarquista, sino un amor imposible teñido de tristeza. Al encontrarla muerta, Samar expresa su dolor en términos cuasi políticos como si lo escuchara ella:

La libertad, la justicia y el bien estaban en tus ojos, en tu carne, en tus palabras. Te he perdido. Lo he perdido todo. ¿Me oyes? Compadéceme si me oyes. Tú vives y vivirás siempre en la belleza y en la armonía. Yo he muerto y seguiré desolado y sin camino. Donde quiera que estés escúchame. (*Siete domingos rojos* 238)

Al mismo tiempo, la semana de manifestaciones sugerida en el título de la obra termina en otro fracaso, uno más colectivo. Como indica Cansinos Asens, es una “semana de semanas al modo judaico, septenario de dolores al modo nazareno, vía crucis de la pasión proletaria” (44). De este modo, concluye la novela cómo y dónde empezó, al lado de un cadáver en el depósito judicial. Se trata de una estructura narrativa circular que sugiere que la violencia y la muerte son infinitas y que no hay esperanza de un futuro mejor ni de libertad, una idea evocada por las primeras palabras del manifiesto que escribe Samar: “Por la libertad, a la muerte. Que es metafísica y sentimental y físicamente la única libertad posible” (240).¹⁹ Por consiguiente, la novela no presenta una visión utópica de la Segunda República, sino una visión trágica de la humanidad en la vana lucha por la libertad.²⁰

Conclusión

Siete domingos rojos, *La Venus mecánica*, *Nosotros* y *Envidia* plantean que el futuro anarquista, socialista o comunista de alegría es imposible o que no puede efectuar los cambios sociales necesarios. En vez de una visión utópica, todas desmienten la posibilidad de la felicidad personal al enfrentarse con el paraíso soñado de los obreros. A pesar de que la tragedia colectiva de la

sociedad es la raíz de la acción, la tragedia personal del protagonista eclipsa los intereses de las masas, si bien la lucha de él coincide con la suya.

El temario trágico en la literatura comprometida de vanguardia tiene sus raíces tanto en la filosofía trágica de la modernidad como en las obras teatrales clásicas. Al enfocarse en la catarsis producida en el espectador, Aristóteles orienta el género hacia el individuo en vez de hacia el coro, símbolo de la colectividad. De este modo, la audiencia se identifica y siente compasión hacia el héroe trágico, que es a la vez símbolo de toda la humanidad y del sujeto individual. A través de estos sentimientos, la tragedia produce una catarsis en el espectador o lector; no obstante, la catarsis no solo se limita a la esfera sentimental, sino también adquiere una dimensión ética o moral que requiere la justicia o la libertad, tanto para el individuo como para la colectividad (Billings 24, Leonard 42–44, 163–164). Al final, la tragedia no repudia los valores de las causas revolucionarias, ni implica una falta de acción social. Por el contrario, subraya preocupaciones sociales. En las novelas comprometidas de vanguardia, los protagonistas se enfrentan a la tragedia de la modernidad de una manera personal pero sus metas se inspiran en las necesidades colectivas que los rodean. La tragedia de estas cuatro novelas es la misma: la falta de la subjetividad y de la libertad, bien sea individual o colectiva, y la imposibilidad de cumplir con éstas en la época moderna.

NOTAS

1. Los nombres de los autores han sido tomados de las traducciones de sus obras. En otras ocasiones, con la excepción de las citas, las palabras rusas han sido transcritas según las normas de la Biblioteca Nacional de España. Véase p. 548, *Reglas de catalogación*, edición revisada.
2. Las traducciones, salvo las indicadas en las obras citadas, son de la autora. Le agradezco a Rakhel Villamil-Acera, quien ha revisado las traducciones. Todos los errores son de la autora.
3. Aznar Soler, Fuentes y Santonja han estudiado el auge del libro revolucionario durante la Segunda República, indicando la importancia de títulos que venían de la Rusia soviética (Aznar Soler 223–233, Fuentes 38, Santonja 9–13). Dennis y Sinclair han notado la importancia de Rusia en la imaginación española de esta época (Dennis XIII–XIV, Sinclair 119–137). Esteban y Santonja vinculan la literatura rusa y la novela social de preguerra (13) igual que Purkey, quien ha visto un nexo concreto entre Díaz Fernández y Sender y la novela comprometida rusa desde Gorki hasta Isaac Babel (7, 45–76, 135–162).

4. *Nosotros* fue escrita entre 1920 y 1921 y se publicó por primera vez en Rusia en 1952, aunque trozos de la novela salieron en la revista de Praga, *Vole Rossii*, en 1927, lo que llevó al exilio de Zamiatin (Shaitanov 341, 373). Véase Marina Liubimova, “Evguenii Zamiatin” para más información sobre el exilio de Zamiatin y la censura.
5. La *Revista de Occidente* publicó los dos primeros libros. *El farol y otros cuentos* fue traducido por Tatiana Enco. El último fue publicado por Cenit y traducido por Piedad Salas (Santonja 82).
6. Arconada también comentó sobre la novela de Olesha: “La novela infantil del ruso Olesha *Los tres gordos* es una prueba maravillosa de cómo se puede infantilizar y dar gracia rebosante de intención a un gran tema social ya tratado en cantos de otros metros” (“Nuevos” 13).
7. En cuanto a la ideología, hay que señalar que todos estos autores se relacionaron en algún momento con la política de izquierdas. Olesha fue путешественник o compañero de viaje, denominación para los intelectuales revolucionarios (Barratt 54). La posición de Zamiatin fue más complicada: primero fue bolchevique, pero después rechazó el movimiento (“Ia” 56). Por otro lado, Díaz Fernández fue socialista radical (Dennis XV) y Sender escribió *Siete domingos rojos* en una etapa entre su anarquismo juvenil y su adhesión a la causa comunista (Lough 77, Vived Mairal 201, 237, 245–246).
8. Kropotkin indica: “Cualquier sociedad que se ponga en pugna con la propiedad privada, no tiene otro remedio que organizarse en comunismo anarquista. Hubo, en otros tiempos, familias de aldeanos que podían juzgar como frutos de su trabajo propio el trigo que cultivaban y los vestidos que tejían dentro de sus humildes tugurios. [...] Existían ya caminos y puentes construidos en común, grandes charcos de secados por la labor de muchos y praderías para pastos que distintos trabajadores cercaban con setos. El más pequeño adelanto en el arte de tejer o en el modo de teñir los tejidos, era provechoso para todos. En aquellas edades no podía vivir una familia de labriegos sin ser apoyada por la ciudad o por el municipio” (30–31).
9. *Nosotros* tiene la fama de ser la primera obra importante “rechazada por la censura” (Ermolaev 18). Ermolaev ve en ella una crítica del sistema soviético, pero opina que es también una crítica de cualquier estado totalitario (18). Shaitanov comentó que hay cierta crítica del socialismo, como por ejemplo, los guardianes que vigilan a la población recuerdan al lector soviético contemporáneo de la recién establecida checa (Чрезвычайная Комиссия o Comisión Extraordinaria), precursora de la KGB (341–342). No obstante, Moreno indica que “es difícil buscar explicaciones absolutas” en esta novela (31), igual que Davydova, que ve el mundo creado en la novela como “irracional” (382).
10. Moreno, entre otros críticos, indica que *Nosotros* fue la primera novela distópica y precursora de esas novelas (64–67).
11. Según Rowley, los críticos de occidente han visto *Envidia* como crítica del gobierno soviético, mientras que los rusos lo han visto como crítica del sistema capitalista; no obstante, cree que la novela no puede ser interpretada tan fácilmente (251). Del

mismo modo, Borenstein cree que la novela “desafía la interpretación” (25) intencionalmente y que, lejos de malinterpretar la política y las corrientes de su época, Olesha entendió bien las complejas y competidoras direcciones literarias y los requisitos de la censura en cuanto a *идейность*, orientación ideológica, y *партийность*, adhesión y lealtad hacia el partido (25–26). Por otro lado, Tucker interpreta la novela como una meditación sobre la estética, viendo los personajes como representantes de la vieja y la nueva Rusia (56–57). Kisel también ve la obra como ambivalente y satírica, notando el desarrollo del escritor de folletinista humorístico a novelista que mezcla lo popular y lo culto (23–24, 43).

12. Harkins nota que “los temas de la castración y de la esterilidad” (443) dominan la novela, incluso la vida profesional y creativa. Ve una crítica del capitalismo en la figura romántica de Kavalero: “A través de Kavalero, Olesha supuestamente quiere exponer la futilidad del sueño romántico de la gloria personal en lugar de la cooperación exitosa de la colectividad. La última comparación, por supuesto, es una entre las órdenes capitalistas y los socialistas” (449).
13. LeBlanc ha notado el aspecto carnavalesco de *Envidia*, enfocando su estudio en la relación entre la glotonería y el poder (220–221).
14. Véase Katerina Clark, “Socialist Realism with Shores: The Conventions for the Positive Hero”.
15. Larson analiza a la nueva mujer en esta obra, viendo la Venus mecánica como símbolo de la “commodification” (el acto de hacer de algo o de alguien una mercancía, el acto de cosificar algo o a alguien como producto del mercado) de la nueva mujer. Ella ve un sentido de ansiedad sobre los nuevos papeles de la nueva mujer que impregna la obra (275). Boetsch ve la toma de conciencia de Obdulia como una manera de superar el modelo típico vanguardista de la mujer como mero objeto de deseo del hombre (102).
16. Como indica Lough, Víctor es un personaje consumido por “la lucha interior [. . .] entre el fuerte individualismo que lo caracteriza como resultado de su formación burguesa y el ideal revolucionario colectivista” (103).
17. Cansinos Assens ha notado el aspecto trágico de la novela, que él conecta con el protagonista y la conciencia: “Con Samar adquiere la novela altura trágica y conciencia”. Samar es “ante todo una individualidad vigorosa”, cuyo “magnetismo [. . .] inspira la pasión de dos mujeres” y a los que lo rodean como “fuerza de la naturaleza” (47). Lough interpreta el conflicto ético de la novela a través de “la filosofía trascendental” schopenhaueriana y subraya el aspecto moral al resumir uno de los temas más importantes de la obra así: “la creencia de que la capacidad del hombre para construir una sociedad mejor depende de una transformación moral” (79–80).
18. Cansinos Assens ha indicado que Samar está dividido entre dos mundos, el anarquismo y la burguesía anterior, la que es representada por su relación con Amparo (49).
19. Fernández Jiménez subraya el aspecto romántico del tema de la libertad, que él vincula con el ensayo de Díaz Fernández, *El Nuevo Romanticismo*, y los escritores del Nuevo Romanticismo por lo general: “Son [. . .] novelas sociales que invocan la primera ley romántica, libertad, una libertad social, política y económica para todas las clases” (221).

20. Jover Zamora subraya la falta de una utopía política en la novela: “[E]n *Siete domingos rojos* ‘la revolución’ no es anticipo de una utopía que parece tocarse con las manos merced precisamente al esfuerzo activo significado en aquella. En desconexión con el sentido prospectivo que anima esta vertiente de la ‘literatura comprometida’, *Siete domingos rojos* resulta ser, en el plano de la utopía política, la crónica de una desesperanza; de una cierta falta de fe impregnada, sin embargo [. . .] por una gran simpatía humana” (72–73). Por otro lado, Treviños y Nieves Alonso indican que no se debe reducir la novela a solamente una visión antiutópica, sino que se debe interpretar como obra polifónica (83, 93–96).

OBRAS CITADAS

- Arconada, César M. “Información de libros recibidos”. *La Gaceta Literaria* 63 (1929): 3.
 _____. “Nuevos niños, nuevos cuentos”. *Heraldo de Madrid*, 11 febrero 1932: 13.
- Aznar Soler, Manuel. *República literaria y revolución*. Tomo I. Sevilla: Renacimiento, 2010.
- Barratt, Andrew. *Yurii Olesha's Envy*. Birmingham: Department of Russian Language & Literature, University of Birmingham, 1981.
- Billings, Joshua. *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Boetsch, Lauren. *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27*. Madrid: Editorial Pliegos, 1985.
- Borenstein, Eliot. “Defying Interpretation: Allegory and Ideology in Jurij Olesha's *Envy*”. *Russian Literature* XLIX (2001): 25–42.
- Cansinos Assens, Rafael. “Ramón J. Sender y la novela social”. *Ramón J. Sender. In Memoriam. Antología crítica*. Zaragoza: Diputación General de Aragón et al, 1983. 37–56.
- Clark, Katerina. “Socialist Realism with Shores: The Conventions for the Positive Hero”. *Socialist Realism Without Shores*. Durham: Duke University Press, 2002. 27–50.
- Davydova, T. T. “My E. Zamiatina—roman antiutopiia” (*Nosotros de E. Zamiatin: novela anti-utópica*). *E.I. Zamiatin: Pro et contra*. St. Petersburg: Russkaia Khristianskaia Gumanitarnaia Akademia, 2014. 380–403.
- Dennis, Nigel. “Tras las huellas de José Díaz Fernández”. *Prosas*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2006. IX–XXII.
- Díaz Fernández, José. *Prosas*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2006.
- Ermolaev, Herman. *Censorship in Soviet Literature, 1917–1991*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1997.
- Esteban, J. y G. Santonja. *La novela social, 1928/1939: figuras y tendencias*. Madrid: La Idea, 1987.

- Fernández Jiménez, Juan. "Romanticismo y anarquismo en *Siete domingos rojos*". *Cuadernos Americanos* 248.3 (1983): 219–229.
- Fuentes, Víctor. *La marcha del pueblo en las letras españolas 1917–1936*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980.
- Harkins, William E. "The Theme of Sterility in Olesha's *Envy*". *Slavic Review* 25 (1966): 443–457.
- Jover Zamora, José María. *Historia, biografía y novela en el primer Sender*. Madrid: Castalia, 2002.
- Kisel, María. "Literacy and Literary Mastery in Early Soviet Russia: The Case of Yuri Olesha's *Envy*". *Urbandus Review* 11 (2008): 23–45.
- Kropotkin, Pedro. *La conquista del pan*. Trad. Vicente Medina. Barcelona: Peliu y Susanna, 1908.
- Larson, Susan. "The Commodification of the Image of Spain's 'New Woman' by Mass Culture and the *Avant-Garde* in José Díaz Fernández's *La Venus mecánica*". *¡Agítese bien! A New Look at the Hispanic Avant-Gardes*. Ed. María T. Pao y Rafael Hernández Rodríguez. Neward: Juan de la Cuesta, 2002: 275–306.
- LeBlanc, Ronald D. "Gluttony and Power in Iurii Olesha's *Envy*". *The Russian Review* 60.2 (2001): 220–237.
- Leonard, Miriam. *Tragic Modernities*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- Liubimova, Marina. "Evguenii Zamiatin—avtor romana *My*" (Evguenii Zamiatin—autor de la novela *Nosotros*). *My: Tekst i materialy k tvorchestkoi istorii romana*. Mir, 2011: 3–136.
- _____. "Ia byl vliublen v Revoliutsiiu. . ." (Estaba enamorado de la Revolución. . .). *Novoe o Zamiatine: Sbornik materialov pod redaktsii Leonida Gellera*. Izdatel'stvo MIK, 1997: 56–71.
- Lough, Francis. *La revolución imposible: Política y filosofía en las primeras novelas de Ramón J. Sender (1930–1936)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.
- Moreno, Fernando Ángel. "Introducción". *Nosotros*. Madrid: Cátedra, 2011. 7–97.
- Olesha, Yuri. *Envidia*. Trad. Marta Rebón. Barcelona: Acantilado, 2009.
- Purkey, Lynn C. *Spanish Reception of Russian Narratives 1905–1939: Transcultural Diagnostics*. Woodbridge: Tamesis, 2013.
- Reglas de catalogación, revisada edición*. Ministerio de Educación y Cultura, Centro de Publicaciones, Boletín Oficial del estado, 1999.
- Rowley, Alison. "Kandinskii's Theory of Colour and Olesha's *Envy*". *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 44.3/4 (2002): 251–261.
- Santonja, Gonzalo. *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona: Antropos, 1989.
- Sender, Ramón J. "Los escritores soviéticos". *La Libertad*, 16 junio 1934: 1.
- _____. "El realismo y la novela". *La Libertad*, 6 enero 1933: 1.
- _____. "El teatro nuevo". *Leviatán: Revista Mensual de Hechos e Ideas* 25 (1936): 45–52.
- _____. *Siete domingos rojos*. Buenos Aires: Editorial Proyección, 1970.

- Shaitanov, I.O. “Anatomiia utopii: roman *My v tvorchestve i sud’be E. Zamiatina*” (La anatomía de la utopía: la novela *Nosotros* en la obra y en la suerte de E. Zamiatin). *E.I. Zamiatin: Pro et contra*. St. Petersburg: Russkaia Khristianskaia Gumanitarnaia Akademia, 2014. 341–379.
- Sinclair, Alison. *Trafficking Knowledge in Early Twentieth-Century Spain: Centres of Exchange and Cultural Imaginaries*. Woodbridge: Tamesis, 2009.
- Triviños, Gilberto y María Nieves Alonso. “La novela de la creación humana del mundo: *Siete domingos rojos* de Ramón J. Sender”. *Acta Literaria* 18 (1993): 83–112.
- Tucker, Janet G. “Jurij Oleša’s Envy: A Re-Examination”. *The Slavic and East European Journal* 26.1 (1982): 56–62.
- Zamiátin, Evgueni Ivánovich. *Nosotros*. Traducción de Alfredo Hermosillo y Valeria Artemyeva. Madrid: Cátedra, 2011.

Purkey, Lynn C. “Una visión trágica: La novela comprometida de vanguardia”. *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line* 27 (2021): 73–88. Web.